

4-6
EL UNIVERSAL, Domingo 27 de Septiembre de 1981
CULTURALES

Luisa Richter: Ese Vagar por el Bosque

José María Salvador

La obra mía es composición, pero, a la vez, espontaneidad. (...) Puede parecer paradójico, pero es así. La vida misma también es una contradicción" (L. RICHTER). ¡Contradictoria Luisa! Nada nos ha producido más el desasosiego de la ambigüedad y la ansiedad de la contradicción que la actual exposición de LR en el MACC. Porque aventurarse con ánimo inquisitivo en esta muestra, con el deseo de trascender la primera impresión impactante y gratificadora que producen sus obras, es algo así como adentrarse en una selva espesa y enmarañada, donde seres, caminos e instantes aparecen como puras virtualidades, donde el universo de la realidad y el de la imaginación se enmadejan en un complicado plexo de relaciones posibles, donde espacio y tiempo se conjugan según el modelo gramatical de lo psicológico. Aventurarse en esta exposición es como adentrarse en uno cualquiera de los cuadros de la artista: es arriesgar encontrarse en un "mundo otro", en el que se desdibujan cada vez más los horizontes y las referencias topológicas y cronológicas, en el que el "aquí" y el "allá", el "ahora" y el "más tarde" no parecen tener mayor sentido, en un mundo que es al mismo tiempo una "tierra de nadie" y una "patria de todos", por cuanto en él anidan esa profunda ambigüedad y esa radical contradicción —tan caras a LR— que constituyen el terreno abonado donde puede florecer toda perspectiva, toda proyección y toda apropiación por parte de cualquier espectador.

Esa ambigüedad, esa contradicción en la presente exposición de LR, las he percibido en muy distintos niveles: en el terreno plástico (texturas lisas o pastosas, pincelada gestual o reflexiva, colores apastados o violentos); en el aspecto técnico ("collages", dibujo, "gouaches", otras técnicas mixtas); en el plano formal o estilístico (expresionismo abstracto, tachismo, abstracción lírica, abstracción cuasi-geométrica); en el terreno de los temas (paisaje real, paisaje imaginario, expresión subjetiva informal); en el nivel de los elementos semánticos (figura o no-figura), y en otros muchos dominios. Ni las ambigüedades ni las contradicciones de LR llegan a inquietarme: considero, en efecto, que toda realidad —y mucho más la fuente e insalvable "realidad" del ser humano— está esencialmente amasada de ambigüedad y de contradicción, y son estos elementos los que, en última instancia, fundamentan la sustantiva polisemia que la realidad ofrece a cualquier forma de análisis. Quiero, sin embargo, referirme aquí —allíndome de los márgenes lógicos con que la crítica ha engalanado a LR— a ciertas contradicciones inherentes a la actual exposición de la artista.

Ante todo, no acabo de entender el verdadero significado ni los criterios predecibles según los cuales LR nos propone la agrupación de sus obras en cuatro grandes compartimentos estancos: I. Re-

flejos; II: Espacios planos; III: Hojas de mi diario; IV: Planos. Más allá de ciertas analogías evidentes que engrazan entre sí la mayoría de las obras de cada uno de los cuatro núcleos propuestos, existen, sin embargo, profundas diferencias que separan a obras del mismo grupo, de igual modo que se dan también líneas directrices semejantes y nexos profundos que intercomunican y relacionan poderosamente entre sí estos cuatro compartimentos.

En primer lugar, me parece totalmente arbitraria la discriminación que se propone entre el núcleo de obras *Hojas de mi diario* (III) y el de *Planos* (IV): tanto desde el punto de vista de las técnicas (papel, dibujo, "collage", serigrafía), como desde la óptica del estilo (conjunto de espontaneidad y reflexión, de toque gestual y de maduración racional), como desde la consideración de la ejecución y del tratamiento de los elementos formales, nada hay en las distintas obras de ambos grupos que permita delimitar sin conflicto las fronteras precisas entre uno y otro. Más aún, la contradicción se incubaba en la proposición misma, cuando se observaba que obras clasificadas bajo la misma rubrica (por ejemplo, *Umbrel* y *Revelue*, englobadas como *Planos*) nada tienen en común ni en cuanto a técnica, ni en cuanto a estilo, ni en cuanto a concepción ni en cuanto a ejecución. Aparte de eso, la contradicción asoma de nuevo, desde otro ángulo, en esos dibujos y "collages" (por ejemplo, *Entreluce*, *El otro ordenamiento de escombros*, *Certidumbre*, *Intercambio de intermedio*, *Artefacto romántico*), cuando un cierto automatismo del gesto entra en armonía-conflicto con la racionalidad más fría y lajante, cuando pinceladas erráticas y trazos cuasi-instintivos se interseccionan con líneas rectas, con figuras geométricas y con esa angulosa y cortante ordenación racional que se agazapa bajo ese sobotroque enmascarado de trazos "irregulares".

Idéntica arbitrariedad y contradicción me parecen estar presentes en la proposición de *Reflejos* (I). No me parece posible amalgamar, como se ha hecho, bajo la misma etiqueta esos dos grandes subgrupos fundamentales que se pueden discernir claramente en este primer conjunto: los "collages" de tela sobre tela, y los "collages" de papel sobre tela. No se trata de una mera diferencia de materiales. Dejando a un lado esta particularidad —innegable, y que no debe ser minimizada— la cuestión reside en moradas más profundas: el problema está, en efecto, en que la técnica, el estilo, la concepción y el tratamiento de ambos subgrupos de "collages" tienen distintos parentescos. En el subconjunto de "collages" de papel sobre tela (en obras como *Intento de atrapar un momento*, *Dentro del espejo en el domingo*, *La casa del olvido*, *Cuadriláteros*), la materia, la textura, el color y el diseño del papel-soporte, lo mismo que las otras líneas, formas (algunas francamente figurativas) y letras que lo conforman, adquieren una

fuerte autonomía y un valor muy afirmado respecto a la pincelada que se les superpone blandamente, sin cubrirlas por entero. Por otra parte, esos "collages" de papel acentúan más el aspecto aleatorio e informal, por el azar que penetra a través del rasgado del papel y de una pincelada más errabunda. En cambio, en el subgrupo de los "collages" de tela sobre tela (al estilo de *Desmantelamiento*, *Briso y Palobro*, *Sueter o prueba*, *Sentimientos grises*), la tela-soporte encolada pierde totalmente su autonomía, sacrificada en aras de un color que lo recubre y lo invade todo y que llega, incluso a negar la imagen que es un momento de creación anterior había fijado previamente sobre esa pequeña tela encolada. Además, en cada "collage" de tela sobre tela —en ese redundante "cuadro sobre cuadro"—, la pincelada, lejos de toda anarquía, se racionaliza enormemente, y el espacio se estructura y se articula en los límites de lo constructivo. El eslabón que establece la transición entre estos dos subgrupos de "collages" lo constituyen obras como *Besos/mapedos por el reloj* y *Límites de percepción*, donde estilos y materiales (papel y tela sobre tela) participan de ambos extremos. Un último elemento de sorpresa (imprevisible "collage") significa la inclusión en este rubro de la obra *Ventanos quitan*, óleo sobre tela, que no parece sentirse muy a gusto en la familia de los "collages" en cuyo seno distraídamente lo hospedaron.

Pero la ambigüedad y la contradicción parecen en mucho más profunda, aun dentro del conjunto de óleos que la artista ha apellidado *Espacios Planos* (II). En efecto, dejando a un lado la numerosa gama de matices estilísticos que relacionan y, al mismo tiempo divorcia a los distintos óleos de este abundante y heterogéneo conjunto, cuatro son, al menos, los estilos fundamentales que se pueden distinguir en él: los cuatro se dieron cita (¿pura coincidencia?) en la sala inferior del MACC. Un primer estilo —que es, con mucho, el más abundantemente representado— se apoya en una estructuración sumamente racional del espacio, que deviene así una composición ordenada, constructiva y cuasi-geométrica de los planos que configuran (rombos, cuadriláteros, círculos o lo que sea) figuras irregulares tierno aquí un lenguaje explícito y fuerte), y se funda, al mismo tiempo, en una ejecución minuciosa y reflexiva, donde toda espontaneidad está ausente. En este primer estilo podemos resaltar *Perplejidad viente*, *Intuiciones de relieve*, *En la continuidad*, y ese otro díptico de cuadros sintéticos (aunque invertidos) constituido por *Dimensiones reveladas* y *El instante sostenido en el vuelo*.

El segundo estilo de los óleos, escasamente representado por *Paisaje rupestre* (¿por qué colgarlo cabeza abajo?), en cierto modo, por *Espacio plano*, reinterpreta un mundo real y bien tan-



ble desde una visión sobre las marcadas interferencias subjetivas de lo lírico y de lo onírico, no llegan a distorsionar del todo la imagen de los elementos objetivos.

La tercera manera, que *El sol bona la tierra* y *Esnetos* agotan en su totalidad, se sitúa en el campo del informalismo puro y de la pintura matérica: en ambas obras es la materia extrapictórica (mastique, cola, arena) y la textura pastosa las que adquieren el verdadero rol protagonista, y por lo demás, los escasos elementos semánticos utilizados (materia, textura, color) pronuncian un discurso informal que refleja, al mismo tiempo, el divagar lírico de la artista y la dispersión azarosa de la materia.

El extraño tríptico de los *Tres paisajes* realizados sobre tela "desmantelada" señala la presencia del sobre estilo de esos *Espacios Planos*: en esas tres obras, la utilización de impresión fotográfica sobre tela sensibilizada, con la imagen de un espacio no-informado, el empleo de una textura lisa en el extremo, carente casi por entero de materia, y el uso avaro de las escusas y ligeras pinceladas cuasi-gestuales que apenas puntúan la obra, nos parecen muy alejados de las preocupaciones generales que y de las líneas directrices (fundamentales que atraviesan y relacionan las otras obras de la exposición).

Como quiera que sea, por encima de estas ambigüedades señaladas y de todas las demás contradicciones que conscientemente asume y que tanto aprecia LR, no podemos dejar una evidente apreciación de los lamentables errores técnicos que cía: a pesar de lamentables conservaciones que comprometen gravemente la conservación de las obras —y LR debería tomar más seriamente las medidas necesarias para atajar ese mal—, es indudable que la multiforme exposición que la pinceladora ofrece hoy en el MACC revela un trabajo de gran rigor y un excelente oficio.

"La obra mía es composición, pero, a la vez, espontaneidad. (...). Puede parecer paradójico, pero es así. La vida misma también es una contradicción" (Luisa Richter). ¡Contradictoria Luisa! Nada nos ha producido más el desasosiego de la ambigüedad y la ansiedad de la contradicción que la actual exposición de Luisa Richter en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Porque aventurarse con ánimo inquisitivo en esta muestra, con el deseo de trascender la primera impresión impactante y gratificadora que producen sus obras, es algo así como adentrarse en una selva espesa y enmarañada, donde seres, caminos e instantes aparecen como puras virtualidades, donde el universo de la realidad y el de la imaginación se enmadejan en un complicado plexo de relaciones posibles, donde espacio y tiempo se conjugan según el modelo gramatical de lo psicológico. Aventurarse en esta exposición es como adentrarse en uno cualquiera de los cuadros de la artista: es arriesgar encontrarse en un "mundo otro", en el que se desdibujan cada vez más los horizontes y las referencias topológicas y cronológicas, en el que el "aquí" y el "allí", el "ahora" y el "más tarde", no parecen tener mayor sentido, en un mundo que es al mismo tiempo una "tierra de nadie" y una "patria de todos", por cuanto en él anidan esa profunda ambigüedad y esa radical contradicción —tan caras a Luisa Richter—, que constituyen el terreno abonado donde puede florecer toda perspectiva, toda proyección y toda apropiación por parte de cualquier espectador.

Esa ambigüedad, esa contradicción en la presente exposición de Luisa Richter, las he percibido en muy distintos niveles; en el terreno plástico (texturas lisas o pastosas, pincelada gestual o reflexiva, colores apastelados o violentos); en el aspecto técnico (“collage”, dibujo, “gouache”, otras técnicas mixtas); en el plano formal o estilístico (expresionismo abstracto, tachismo, abstracción lírica, abstracción cuasi-geométrica); en el terreno de los temas (paisaje real, paisaje imaginario, expresión subjetiva informal); en el nivel de los elementos semánticos (espacio y tiempo reales, espacio y tiempo mentales, figura o no-figura). y en otros muchos dominios. Ni las ambigüedades ni las contradicciones de Luisa Richter llegan a inquietarme: considero, en efecto, que toda realidad —y mucho más la fluyente e inasible “realidad” del ser humano— está esencialmente amasada de ambigüedad y de contradicción, y son estos elementos los que, en última instancia, fundamentan la sustantiva polisemia que la realidad ofrece a cualquier forma de análisis. Quiero, sin embargo, referirme aquí —saliéndome de los manidos tópicos con que la crítica ha engalanado a Luisa Richter— a ciertas contradicciones inherentes a la actual exposición de la artista.

Ante todo, no acabo de entender el verdadero significado ni los criterios precisos según los cuales Luisa Richter nos propone la agrupación de sus obras en cuatro grandes compartimentos estancos: I: *Reflejos*; II: *Espacios planos*; III: *Hojas de mi diario*; IV: *Planos*. Más allá de ciertas analogías evidentes que engarzan entre sí la mayoría de las obras de cada uno de los cuatro núcleos propuestos, existen, sin embargo, profundas diferencias que separan a obras del mismo grupo, de igual modo que se dan también líneas directrices semejantes y nexos profundos que intercomunican y relacionan poderosamente entre sí estos cuatro compartimentos.

En primer lugar, me parece totalmente arbitraria la discriminación que se propone entre el núcleo de obras *Hojas de mi diario* (III) y el de *Planos* (IV); tanto desde el punto de vista de las técnicas (papel, dibujo, “collage”, serigrafía), como desde la óptica del estilo (connubio de espontaneidad y reflexión, de toque gestual y de maduración racional), como desde la consideración de la ejecución y del tratamiento de los elementos formales, nada hay en las distintas obras de ambos grupos que permita delimitar sin conflicto las fronteras precisas entre uno y otro. Más aún, la contradicción se incuba en la proposición misma, cuando se observa que obras clasificadas bajo la misma rúbrica (por ejemplo, *Umbral* y *Revuelta*, englobadas como *Planos*), nada tienen en común ni en cuanto a técnica, ni en cuanto a estilo, ni en cuanto a concepción ni en cuanto a ejecución. Aparte de eso, la contradicción asoma de nuevo, desde otro ángulo. en esos dibujos y “collages” (por ejemplo, *Entreloce*, *El otro ordenamiento de escombros*, *Certidumbre vana*, *Intercambio de intermedio*, *Artefacto romántico*). cuando un cierto automatismo del gesto entra en armonía-conflicto con la racionalidad más fría y tajante, cuando pinceladas erráticas y trazos cuasi-instintivos se interfecundan con líneas rectas, con figuras geométricas y con esa angulosa y cortante ordenación racional que se agazapa bajo ese sotobosque enmarañado de trazos anárquicos.

Idéntica arbitrariedad y contradicción me parecen estar presentes en la proposición *Reflejos* (I). No me parece posible amalgamar, como se ha hecho, bajo la misma etiqueta esos dos grandes subgrupos fundamentales que se pueden discernir claramente en este primer conjunto de “collages” de tela sobre tela, y los “collages” de papel sobre tela. No se trata de una mera diferenciación de materiales. Dejando a un lado esta particularidad —innegable, y que no debe ser minimizada—, la cuestión reside en moradas más profundas: el problema está, en efecto, en que la técnica, el estilo, la concepción y el tratamiento de ambos subgrupos de “collages” tienen distintos parentescos. En el subconjunto de “collages” de papel sobre tela (en obras como *Intento de atrapar el momento*, *Dentro del espejo en el domingo*, *La casa del olvido*,

Crucifixión), la materia, la textura, el color y el diseño del papel-soporte, lo mismo que las otras líneas, formas (algunas francamente figurativas) y letras que los conforman, adquieren una fuerte autonomía y un valor muy afirmado respecto a la pincelada que se les superpone blandamente, sin cubrirlos por entero. Por otra parte, esos “collages” de papel acentúan más el aspecto aleatorio e informal, por el azar que penetra a través del rasgado del papel y de una pincelada más errabunda. En cambio, en el subgrupo de los “collages” de tela sobre tela (al estilo de *Desmantelamiento*, *Brisa y Palabra*, *Someter a prueba*, *Sentimientos grises*), la tela-soporte encolada pierde totalmente su autonomía, sacrificada en aras de un color que lo recubre y lo invade todo y que llega incluso a negar la imagen que en un momento de creación anterior había fijado previamente sobre esa pequeña tela encolada. Además, en cada “collage” de tela sobre tela —en ese redundante “cuadro sobre cuadro”—, la pincelada, lejos de toda anarquía, se racionaliza enormemente, y el espacio se estructura y se articula en los límites de lo constructivo. El eslabón que establece la transición entre estos dos subgrupos de “collages” lo constituyen obras como *Besos rasgados por el reloj* y *Límites de percepción*, donde estilos y materiales (papel y tela sobre tela) participan de ambos extremos. Un último elemento de sorpresa (¡imprevisible Luisa Richter!) significa la inclusión en este rubro de la obra *Ventanas guiñan*, óleo sobre tela, que no parece sentirse muy a gusto en la familia de los “collages” en cuyo seno distraídamente lo hospedaron.

Pero la ambigüedad y la contradicción parecen, con mucho, más profundas aun dentro del conjunto de óleos que la artista ha apellidado *Espacios Planos* (II). En efecto, dejando a un lado la numerosa gama de matices estilísticos que relacionan, y al mismo tiempo divorcian, a los distintos óleos de este abundante y heterogéneo conjunto, cuatro son, al menos, los estilos fundamentales que se pueden distinguir en él: los cuatro se dieron cita (¿pura coincidencia?) en la sala inferior del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Un primer estilo —que es, con mucho, el más abundantemente representado— se apoya en una estructuración sumamente racional del espacio, que deviene así una composición ordenada, constructiva y cuasi-geométrica de los planos que lo configuran (rombos, cuadriláteros, círculos o figuras irregulares tienen aquí un lenguaje explícito y fuerte). y se funda, al mismo tiempo, en una ejecución minuciosa y reflexiva, donde toda espontaneidad está ausente. En este primer estilo podemos resaltar *Perplejidad vasta*, *Insinuaciones de relieve*, *En la continuidad*, y ese otro díptico de cuadros casi idénticos (aunque invertidos) constituido por *Dimensiones revolotean* y *El instante sostenido en el vuelo*.

El segundo estilo de los óleos, escasamente representado por *Paisaje opalescente* (¿por qué colgarlo cabeza abajo?) y, en cierto modo, por *Espacio plano*, reinterpreta un mundo real y bien tangible desde una visión sobre las marcadas interferencias subjetivas de lo lírico y de lo onírico, que no llegan a distorsionar del todo la imagen de los elementos objetivos.

La tercera manera, que *El sol borra la tierra* y *Estratos* agotan en su totalidad, se sitúa en el campo del informalismo puro y de la pintura matérica: en ambas obras es la materia extrapictórica (mastique, cola, arena) y la textura pastosa las que adquieren el verdadero rol protagónico, y, por lo demás, los escasos elementos semánticos utilizados (materia, textura, color) pronuncian un discurso informal que refleja, al mismo tiempo, el divagar lírico de la artista y la dispersión azarosa de la materia.

El extraño tríptico de los *Tres paisajes*, realizado sobre tela sensibilizada, señala la presencia del cuarto estilo de esos *Espacios Planos*: en esas tres obras, la utilización de impresión fotográfica sobre tela sensibilizada, con la imagen de un espacio no-informado, el empleo de una textura lisa en extremo, carente casi por entero de materia, y el uso avaro de las escasas y ligeras pinceladas cuasi-gestuales, que apenas puntúan la

obra, nos parecen muy alejados de las preocupaciones generales y de las líneas directrices fundamentales que atraviesan y relacionan las otras obras de la exposición.

Como quiera que sea, por encima de estas ambigüedades señaladas y de todas las demás contradicciones que conscientemente asume y que tanto aprecia Luisa Richter, no podemos dejar de señalar una evidencia; a pesar de lamentables errores técnicos, que comprometen gravemente la conservación de las obras —y Luisa Richter debería tomar muy seriamente las medidas necesarias para atajar ese mal—, es indudable que la multiforme exposición que la pintora ofrece hoy en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas revela un trabajo de gran rigor y un excelente oficio.